



Catástrofe y no catastrofismo en las poéticas de Benedetti, Gelman, Hahn y Romero

por Silvana Serrani

INTRODUCCIÓN

A partir de la convocatoria de la AISI para su Congreso de 2012 sobre el tema del Apocalipsis en perspectiva latinoamericanista y del trabajo que venimos haciendo en la Universidad de Campinas, Brasil, sobre memorias poéticas del Cono Sur hispanoamericano, este trabajo está dedicado a la expresión poética del tema apocalíptico en la obra de: Oscar Hahn (Chile), Juan Gelman (Argentina), Elvio Romero (Paraguay) y Mario Benedetti (Uruguay). En cuanto al enfoque, cabe aclarar que no será el de estudiar representaciones del Apocalipsis bíblico de Juan en la literatura,¹ sino el de examinar textualizaciones poéticas de lo catastrófico en sentido amplio, observando modos de comprensión que estos poetas hispanoamericanos del Cono Sur posibilitan con respecto a grandes rupturas históricas y desastres de proporciones apocalípticas. Para el recorte de los cuatro poetas la referencia es la noción de *constelación*, acuñada por el crítico y antólogo argentino Jorge Monteleone, quien en

¹ Como estudia, por ejemplo, Geneviève Fabry en su trabajo, en el cual distingue figuraciones apocalípticas explícitas, implícitas, estereotipadas y post-apocalípticas (Fabry 2012).



dos proyectos antológicos de aliento en 2003 y 2010,² la define como “una agrupación convencional de elementos – aquí de poetas y poemas – unidos mediante líneas imaginarias que idean figuras [y] podría incluir otros elementos, o seguir otras figuras legítimas trazando líneas imaginarias distintas” (Monteleone 2010: 14). De hecho, como muestran los estudios culturales y discursivos, esas convenciones nunca son arbitrarias (como ninguna opción discursiva lo es), sino que responden a condiciones de producción y de posicionamiento enunciativo (Foucault 1985: 46-7; Eagleton 2008: 110). Así, cabe observar que nuestros cuatro poetas son todos nacidos en las décadas del 20 o 30, produjeron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX (Gelman y Hahn continúan haciéndolo) y, como se sabe, se trata de poetas muy leídos en lengua española. En cuanto al tema en foco, todos ellos produjeron buena parte de su obra en el exilio, debido a contextos socio-históricos latinoamericanos para los cuales es adecuado el epíteto de apocalípticos. Para la exposición, tomando también en cuenta la problemática sobre producción y disputa de capitales simbólicos, comenzaremos el tratamiento de cada poética registrando su presencia o ausencia en tres grandes antologías bilingües (Español/Inglés) de poesía latinoamericana: la *XXth Century Latin American Poetry*, realizada por Stephen Tapscott, [1996] 5ª edición, 2003; el *Oxford Book of Latin American Poetry* de Vicuña y Livon Grosman, 2009, y el *FSC Book of Twentieth-Century Latin American Poetry*, editada por Ilan Stavans, en 2011, (desde ahora en adelante referidas como XXthC; OB y FSCB, respectivamente). Además, considerando la heterogeneidad iberoamericana y nuestra preocupación por la recepción de la poesía hispanoamericana en Brasil, haremos registro de traducciones al portugués de los referidos poetas. Cabe mencionar que a pesar de la proximidad geográfica, los puentes culturales entre la América lusitana y la hispánica no suceden tan fácilmente como podría parecer. Situación realmente paradójica, si pensamos que la traducción cultural es uno de los imperativos del siglo XXI. Como dice la discípula de Bourdieu, Pascale Casanova (2002: 55): “las literaturas no son la emanación de una identidad nacional, son construidas en la rivalidad (siempre negada) y en la lucha literaria, siempre internacionales”.³ Para finalizar estas observaciones introductorias, cabe recordar que discutir un tópico de la producción de cada uno de estos cuatro poetas, o de uno de sus poemas, podría ocupar más de un texto como éste, pero en función de los estudios de memoria de bloque cultural, optamos por articularlos, destacando sintética pero lo más medularmente posible elementos cruciales en esas cuatro poéticas, sus proximidades y distanciamientos. Para la presentación seguiremos el criterio de fecha de nacimiento de los poetas, en orden sucesivo del más reciente a los anteriores.

² Referencias detalladas en la Bibliografía.

³ La traducción es mía.



OSCAR HAHN: LO FANTÁSTICO Y EL NEOMANIERISMO EN SU EXPRESIÓN DEL APOCALIPSIS

Oscar Hahn (1938-) fue incluido en las referidas tres antologías bilingües, XXthC, OB y FSGB⁴. Su conocido poema "Visión de Hiroshima" fue seleccionado en las dos primeras. Pero este reconocido poeta⁵, tan reeditado en Chile, Estados Unidos y otros contextos, casi no está traducido en Brasil (sólo consta en algunos *blogs* de iniciativa individual).

En cuanto a lo apocalíptico, la guerra o, mejor dicho, el antibelicismo es tema recurrente en la poesía de Hahn. En numerosas ocasiones el propio poeta ha manifestado que el peligro de una guerra nuclear es una de las preocupaciones centrales en su obra. Por ejemplo, en la entrevista a García Montero para su antología de Visor, en 2009, afirmó:

He pensado que nuestra época es como una nueva Edad Media (...). Un ejemplo sería el tema de la peste negra, que en la Edad Media se asociaba a la destrucción del mundo. En mis poemas esa peste es la radioactividad producto de la guerra nuclear, a lo que habría que agregar las imágenes apocalípticas que hay en muchos de mis poemas. (Hahn en García Montero 2009: 15)

Eso se torna evidente incluso al observar los títulos de muchos de sus poemas más difundidos, tal como el ya mencionado "Visión de Hiroshima", "Adolfo Hitler medita en el problema judío", "El muerto en Nagasaki", de su libro *Arte de morir*, de 1977, y otros de su producción más reciente, como su libro *Pena de Vida*, de 2008, del que extraemos versos de "Retrato de familia iraquí", reproducidos a continuación⁶:

El padre de turbante
(...)
A la izquierda su esposa
(...)
Ahmad y Zainab
los dos hijos pequeños
(...)

⁴ Los poemas incluidos de Óscar Hahn en XXthC son: "Gladiolos junto al Mar"; "El hombre", "La muerte está sentada a los pies de mi cama", "Visión de Hiroshima"; en el OB: "Restricción de los desplazamientos nocturnos", "Tractatus de sortilegiis", "Visión de Hiroshima" y en el FSG: "Ningún lugar está aquí o está ahí", "El centro del dormitorio", "Mosquitos" y "Perra vida".

⁵ Entre otros premios y reconocimientos, Hahn ganó en España (2005) el Premio Casa de América, el Premio Altazor (2003) y recientemente (2011) obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

⁶ Por razones de espacio y de derechos autorales sólo es posible reproducir algunos versos para ilustrar la reflexión. De todas formas, consta siempre la referencia bibliográfica precisa para que el lector pueda consultar el poema completo.



Los abuelos sentados
en un sillón de mimbre
Todos ellos sonriendo
desde una foto a medio chamuscar
hallada entre los escombros
de su casa
después del bombardeo
(Hahn 2009: 313)

Es fácil observar en esos versos imágenes articuladas de levedad y de horror. Esa congregación de opuestos ocurre en la poesía de Hahn, tanto en poemas de expresión más “clara” como en la construcción de efectos casi surrealistas, producidos por la presencia de lo fantástico. Como el mismo poeta ha dicho: “algunos de los opuestos que hay en mi poesía son: amor/muerte, vida/literatura, fantástico/realista, conciente/inconciente. Esas oposiciones no sólo ‘co-inciden’ en mis poemas, sino también son neutralizadas como lo hace la literatura fantástica” (Hahn en García Montero 2009: 18). En ese sentido, obsérvense versos iniciales de “Visión de Hiroshima”:

Ojo con el ojo numeroso de la bomba,
que se desata bajo el hongo vivo.
Con el fulgor del Hombre no vidente, ojo y ojo.

Los ancianos huían decapitados por el fuego,
encallaban los ángeles en cuernos sulfúricos
decapitados por el fuego,
se varaban las vírgenes de aureola radiactiva
decapitadas por el fuego.
(...) (Hahn 2000: 59)

Su expresión poética integra singularmente lenguaje formal e informal, discurso coloquial y discurso literario clásico, con articulaciones calificadas como neomanieristas por la crítica. Como observa Galindo,⁷ la escritura típica “a la manera de” puede materializarse en dos formas principales: la parodia y la imitación diferencial. Esta última es la que predomina en la poesía de Hahn, al actualizar referencias de modelos emblemáticos del discurso literario clásico (Cervantes, Calderón, Garcilaso, Góngora, etc.) en la textualización poética de eventos contemporáneos, para producir singulares efectos desestabilizadores. Por ejemplo, el título del soneto de Hahn “O púrpura nevada o nieve roja” (cuyo epígrafe es “Batalla de Stalingrado, 1943” y fue publicado en su libro *Arte de morir*) retoma un verso de Góngora, específicamente el 4 de la estrofa 14 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de

⁷ Retomando el conocido trabajo de Dubois sobre manierismo.



1612 (Galindo 2000: 168). O su poema "Un ahogado pensativo a veces descende" (cuyo epígrafe es "Septiembre de 1973"⁸ y es también de *Arte de morir*), en que el tratamiento de lo bélico y lo apocalíptico incluye la temática de llamada "guerra sucia latino-americana", caracterizada por las fronteras difusas entre combatientes y población civil. Su escritura neomanierista se confirma en este caso por la retomada, ya en el título, de un verso de la estrofa 17 del poema *Le bateau ivre* ("Un barco ebrio") de Rimbaud.

Retomaremos nuevamente la poética de Hahn al discutir puntos de contacto de los cuatro poetas de esta constelación en el tratamiento de lo catastrófico. A continuación, pasamos a Gelman, el segundo poeta de que nos ocupamos aquí.

DESTIERRO, DERROTA Y LUCHA EN EL SIMBOLISMO ENVOLVENTE DE JUAN GELMAN

Gelman (1930-) también consta en las referidas tres antologías, XXthC, OB y FSGB.⁹ En cuanto a sus traducciones en Brasil, podemos mencionar tres libros traducidos:¹⁰ *Com/posições - Com/posiciones*, 2007, Crisálida, Minas Gerais; *Isso*, 2004, Ediciones de la UnB, Brasília y la selección de E. Nepomuceno, titulada (a partir de un verso de Gelman): "amor que serena termina?", 2000, Record, Rio de Janeiro. Esta última es una selección que no incluye especificación de fuentes o épocas de la producción gelmaniana. O poeta está incluido también en dos antologías bilingües Español/Portugués: Jozef, B., 1996, *Poesia Argentina (1940-1960)*, Iluminuras, São Paulo y Monteleone, J., Buarque de Hollanda, H., 2003, *Puentes/Pontes*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. Esta última, de circulación bastante limitada en Brasil.

La relación vivencial de Gelman con lo catastrófico del contexto dictatorial argentino está bien sintetizada en la siguiente formulación de Jorge Monteleone, que merece ser acompañada:

Juan Gelman vivió en carne propia los momentos más traumáticos de la historia argentina de los últimos treinta años: el apogeo y caída de las organizaciones populares armadas, la dictadura, la muerte violenta de compañeros entrañables (como el gran poeta Francisco Urondo), la desaparición forzosa de personas (como su propio hijo y su nuera), el exilio, la búsqueda de familiares arrebatados (como su nieta).¹¹ (...) Y la poesía de Gelman, paralelamente, registró como un sismógrafo el temor y el temblor de esa experiencia histórica, transformando los

⁸ Como se sabe, fecha del golpe militar que destituyó el gobierno democráticamente elegido de Oscar Allende, y de comienzo de una de las sangrientas dictaduras del Cono Sur hispanoamericano.

⁹ En la XXthC los poemas incluidos de Gelman son: "Los ojos", "Épocas" e "Historia"; en el OB: "CDLVI", "CDLXXXI" y "XDV" y en el FSGB: "Epitafio" y "I", "XII" de *Dibaxu*.

¹⁰ Tenemos conocimiento de una traducción más al Portugués (de su libro *Dibaxu*), realizada en Portugal.

¹¹ Encontrada viva, años después, adoptada por una familia uruguaya (esta nota nos pertenece).



hechos en categorías existenciales, éticas, y hasta metafísicas. Por ejemplo, la categoría de exilio, que se vuelve una categoría existencial. (Monteleone 2003:11)

La producción de Gelman, como sabemos, se extiende durante las últimas seis décadas. En ese largo transcurso su poética ha pasado por obvias transformaciones, pero la singularidad de su expresión está caracterizada por marcas recurrentes. Entre ellas, el *coloquialismo* que se materializa mediante recursos tales como el léxico de la oralidad de Buenos Aires, las construcciones del registro informal urbano y las estructuras dialogadas o interpelaciones, como en los versos siguientes de “Épocas”, de 1961:

hemos debido estar gentísimos para quedarnos tan solos
lumumba usted y yo
una mañana cualquiera en medio de la historia
(...)
usted medita y crece bajo el polvo
contrarias circunstancias
mataron a lumumba al héroe al gran cartero repartidor
[de buenas nuevas
(...)
(Gelman en Tapscott 2003: 323)

El “gentísimos” del primer verso nos recuerda también otro recurso característico en su poética: el uso de *neologismos*. Éstos ocurren a partir de diversas formas, como expresiones del tango, de los orígenes de la lengua castellana, de expresiones semíticas de la península ibérica o también por transformaciones morfológicas con prefijos o sufijos innovadores, como en el título de su libro de 2007: *Mundar*. Asimismo, la repetición y la enumeración son típicos recursos gelmanianos. Esa acumulaciones y el efecto rítmico de sus enumeraciones asindéticas llevaron Gabbay (2005) a caracterizar la poesía de Gelman¹² como escritura torrente. Observemos los siguientes versos del poema “XDV”, del libro *Oficio ardiente* de 2005, en que los sentidos se deslizan en un discurso poético con elementos narrativos, pero también no desprovistos de descripción:

lo vieron médicos y médicos
quien le tocó el riñón la espléndida fuente o corazón
quien el fémur melancólico puro
la siquitrilla el coxis el estómago

algunos le revisaron la garganta canora la nariz el plexo pedigüeño
el pie el pedazo la médula con estancias de fuego mesmamente

¹² Principalmente en *Cólera Buey*, aunque consideramos que esas observaciones de Gabbay son pertinentes para la obra de Gelman como un todo.



los brazos como secos el vientre cobrador
el grito el vamos el entiendo

no hubo rincón o sitio o palmo o lugar
que la ciencia dejara de visitar y ver
y palpar auscultar analizar vejar
hasta le vieron la lluvita
el pésame la triste

(...)

(Gelman en Vicuña, Livon-Grosman 2009: 384)

Esas enumeraciones y acumulaciones envolventes se tornan un rasgo singular en la poesía de Gelman. Sus procedimientos enumerativos producen ricos efectos de condensación semántica y simbolismo, generalmente articulados a procesos discursivos metonímicos, como los que se pueden observar en el último verso de la segunda estrofa de "XDV": "el grito el vamos el entiendo". Como dice Dalmaroni en su excelente estudio de las recientes poéticas argentinas:¹³

[un] rasgo distintivo de la poética de Juan Gelman: el efecto del procedimiento es una actuación de violencia sobre el orden ejercida desde una subjetividad *no responsable* (ignorante e inocente), y no por la negación vaciadora ni por una formulación explícita de una nueva totalidad definida de sentido (responsable y representativa) que reemplazaría a la ideología del presente. (Dalmaroni 2004:57)

Gelman utiliza frecuentemente el recurso lírico del *versus rapportati*, típico de la poesía del Siglo de Oro que, como se sabe, consiste en enumerar en un verso una serie de sustantivos yuxtapuestos para en el verso siguiente adjudicarles a cada uno de ellos un verbo (u otro sustantivo al que se les compara), también en forma de enumeración, y por lo general siguiendo el orden establecido por el primer verso o en sentido contrario (Gabbay 2005).

Para finalizar estas sintéticas notas sobre una poesía tan vasta y densa como la de Gelman, en el marco de los objetivos de nuestro trabajo, referiremos versos de "el expulsado", excelente poema (muy presente en distintas antologías bilingües, en diferentes lenguas), que pone en evidencia cuan empobrecedora es la caracterización que a veces algunos han hecho de Gelman como "poeta social" en la memoria poética del Cono Sur:

me echaron de palacio
no me importó
me desterraron de mi tierra
caminé por la tierra

¹³ Agradezco a Adriana Astutti el aporte sobre la referencia del estudio de Dalmaroni durante el Congreso de la AISI, 2012.



me deportaron de mi lengua
ella me acompañó
me apartaste de vos y
se me apagan los huesos
(...)

yehuda al-harizi

(1170-1237 / toledo – provenza – palestina)
(Gelman en Monteleone 2010: 512)

Ese poema muestra magistralmente los efectos semánticos no catastrofistas con que Gelman textualiza poéticamente situaciones verdaderamente catastróficas para el sujeto lírico – la expulsión, el destierro, la imposibilidad de hablar la propia lengua, en fin, el exilio –, “relativizadas” en el poema por los sentidos subjetivos de la dimensión amorosa.

Siguiendo el plan de este trabajo, en función de sintetizar rasgos cruciales de estas poéticas en la representación de lo catastrófico, pasamos a considerar la expresión del tercer autor en la constelación.

CATÁSTROFE, “REALISMO” Y CANTAR DE GESTA EN LA POESÍA DE ELVIO ROMERO

Inicialmente, señalemos que en este trabajo se confirma nuevamente lo que constatamos en estudio precedente¹⁴ sobre la exclusión absoluta de la poesía paraguaya en la representación de la poesía del Cono Sur. La ausencia total de la poesía paraguaya que anteriormente verificamos en XXthC y en OB, se comprueba ahora nuevamente en la reciente antología FSGB, de 2011. Ese aislamiento en el discurso cultural parece ser una resonancia del existente en la esfera socio-histórica y del consecuente sufrimiento del pueblo paraguayo. Como señalan Bareiro Saguier y Villagra Marsal (1990: 7-9), ya desde los comienzos del siglo XX el país demora a cauterizar las heridas resultantes de la devastación causada por la guerra contra la Triple Alianza, sin duda, apocalíptica¹⁵ por la devastación y muerte que produjo. Después, en la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (otro conflicto catastrófico que sucedió entre 1933 y 1935), murieron noventa mil personas (sesenta mil de Bolivia y treinta mil de Paraguay). Étnicamente, las muertes fueron principalmente de indígenas, enviados por las oligarquías dominantes a luchar, supuestamente para

¹⁴ Se trata del trabajo “Poesía hispanoamericana del Cono Sur en antologías bilingües: dialogismo y pluralidad cultural”, en Botta, P. (coord.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 8 vols., en específico en el vol. VI, Tedeschi, S., Botta, S. (eds.) 2012, *Hispanoamérica*, Bagatto Libri, Roma.

¹⁵ Sea por heridas en combates o diezmados por enfermedades, la cantidad de muertos fue enorme. Antes de la guerra, la población de Paraguay era de alrededor de 1.300.000 habitantes, según el censo oficial de 1861, y al culminar la guerra el país quedó con 120.000 habitantes.



dirimir un conflicto por límites territoriales, aunque el real motivo de la guerra por el desierto del Chaco era la suposición de que éste encerraba reservas petrolíferas (un poema de Elvio Romero llamado "Chaco" tiene como subtítulo, justamente, la palabra "petróleo"). Ese contexto no estuvo exento de disputas políticas internas y aunque esa guerra condujo a transformaciones sociales, contribuyendo, según Bareiro Saguier y Villagra Marsal, para un cierto *aggiornamento* de la creación literaria, muchos de sus creadores, como Roa Bastos y otros, debieron salvar su vida exiliándose en el exterior.

Elvio Romero (1926-2004) se vio obligado a dejar su país en la ocasión de la guerra civil de 1947 y, como es sabido, resguardó la vida en Buenos Aires durante toda la dictadura de Stroessner, que duró treinta y cinco años. Este creador, con obra marcada por la temática del destierro y de la lucha social "es uno de los raros poetas comprometidos capaces de expresar su apasionamiento político en un lenguaje audazmente metaforizado" (Siebenmann 1997: 120). Su obra tuvo ediciones repetidas en el ámbito hispánico¹⁶ y su obra poética contó y cuenta con reconocimientos explícitos y significativos en la esfera literaria, como las manifestaciones de Miguel Hernández, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias y Nicolás Guillén, entre otros. Su producción tematizó de modo recurrente la opresión dictatorial en la nación paraguaya y el sometimiento de la población en general y de la indígena en particular (en un país, como se sabe, de enorme riqueza cultural por su bilingüismo/biculturalismo con el Guaraní, que incluye un 10 % de habitantes monolingües-Guaraní). Para discutir elementos cruciales de su poética, ilustraremos haciendo referencia a su largo poema "Nosotros, los innombrables", que permite poner de relieve algunas características fundamentales de su poesía, como la de una enunciación en la cual el yo lírico se incluye. Obsérvese también el juego de formaciones imaginarias de representaciones discursivas y relacionales en torno del sujeto - niño pobre, guaraní:

(...)
Éramos ya los innombrables
los niños pobres y andrajosos
a quienes se llamaban con un silbido
o con un gesto, o simplemente con la mitad del nombre;
los que podían vivir bajo las lluvias y los vientos y las heladas,
(...)

Vida la nuestra, oscura
de conocer todas las hambres,
y los senderos de las lluvias y los paisajes,
de los ventarrones que doblan en las siestas ardientes
el tallo fino de los mandiocales

¹⁶ Por ejemplo, la edición de su *Antología poética* de Elvio Romero que manejo es la 3ª, de 5000 ejemplares, publicada por Losada en 1981.



(...)

(Romero 1981: 226-227)

El tono épico de su poesía viene acompañado frecuentemente por imágenes o animaciones relacionadas con el instrumento musical guitarra, elemento fuerte en el simbolismo de la cultura paraguaya (aunque no se trate de piezas musicalizadas o producidas con esa intención):

aprendimos cantos
de pendencia altanera:
tocábamos las guitarras cuyo secreto profundo era secreto
de los cautos y entristecidos

(...)

(Romero 1981: 228)

Pero aunque sobre temas de sufrimiento, opresión y catástrofe social, como dice Osvaldo González Real (2011: 11), "la preocupación del poeta es, fundamentalmente, cantar la libertad (...), la lucha cotidiana del hombre oprimido para obtener su liberación y su capacidad de amar":

Entonces comprendimos
que la vida tendría una extraña belleza
(...)
Que rebelándonos abríamos
las compuertas cerradas, el telón de los anocheceres hoscos y dolorosos
que podíamos realizar el amor,
la pura valentía,
el canto,
la sonrisa,
y la fecundación de las aguas!
¡Comprendimos nosotros! Nosotros, los innombrables.

(Romero 1981: 232)

En sus poemarios tardíos, la obra de Romero se caracteriza por la temática amatoria, pero sin estar desvinculada de la temática combativa. Hasta el final de su vida Elvio Romero insistió en cuánto la catástrofe cuesta desprenderse del pueblo y de la cultura paraguaya.

Pasemos ahora a Mario Benedetti, el poeta que cierra la figura de nuestra constelación.



CONVERSACIONALISMO “AMENO” Y HUMOR ÁCIDO EN BENEDETTI AL POETIZAR SOBRE LA CATÁSTROFE

La poesía de Mario Benedetti (1920-2009) está incluida en las selecciones de las antologías XXthC y FSGB,¹⁷ pero no consta en el Oxford Book.¹⁸ En Brasil se editó, en 1988, una antología de Benedetti, actualmente agotada y muy difícil de encontrar. En 2010 la editorial Verus/Record, Campinas, publicó la versión en Portugués de la miscelánea *El amor, las mujeres y la vida*, editada originalmente en 1995 en España. Benedetti, como se sabe, es uno de los escritores más leídos de la lengua española. Su libro *Inventario Uno*, que reúne su poesía hasta 1985 ya tenía 42 ediciones – con 10 en España en 1993 – cuando publicó *Inventario Dos*, que a su vez, en 2006, ya estaba en la 8ª edición.¹⁹

Benedetti introduce en la poesía uruguaya y consolida en la hispanoamericana una mirada que redescubre la vida cotidiana con su marca de la expresión conversacional. El humor es una constante en su poesía, por ello cabe la interrogación por su tratamiento poético de los temas catastróficos. De hecho, en Benedetti, el tono humorístico continúa aún al poetizar sobre los temas más graves o apocalípticos. Obviamente, ello no significa que se trate de ningún cándido optimismo. En la poesía de Benedetti el humor acontece en gradaciones: divertido, leve, ácido, corrosivo e insoportable, en la construcción de imágenes irónicas, paródicas, satíricas o carnavalizadas (Orgambide 2009: 24). Los versos reproducidos de su poema “Las novedades del horror” en *Inventario Uno*, publicados originariamente en *Cotidianas* [1978-1979], ilustran ese juego de humor-ironía-sátira en el tratamiento de temáticas sobre una eventual apocalíptica guerra nuclear:

La llaman bomba limpia
(...)
el reciente modelo es baratísimo y carece
de los inconvenientes de otros medios de asepsia
que en vietnam dejaron cuerpos mutilados
muñones sangrantes y niños en llamas

por lo pronto evita ese cuadro deprimente

¹⁷ En XXthC están incluidos los poemas: “Con permiso” y “Todos conspiramos” y en el FSGB consta un único poema largo “Contra los puentes levadizos” (de seis páginas que, considerando la traducción en página enfrentada, resultan en 12 páginas dedicadas al poeta).

¹⁸ De poetas uruguayos nacidos a partir de los años 20, el Oxford Book sólo incluye a (la también gran poeta) Idea Vilariño. Cabe recordar que, junto con la inclusión de poetas de culturas autóctonas de América Latina, el criterio de género es explícitamente de peso en la selección de esta antología, de acuerdo con lo expuesto en su paratexto.

¹⁹ Véase *Inventario Dos* (Benedetti 2006: 7).



entre otras razones porque destruye
a quienes podrían haberse deprimido

así cuando las ciudades neutronizadas
queden vacías de humanidad
es probable que pasen a ocuparlas
hombres cosificados y por tanto inmunes
a toda neutronización
(...)
(Benedetti 2009a: 100)

Otro ejemplo paradigmático de ese tratamiento “humorístico” de temas catastróficos en Benedetti es el poema “Despábilate amor” del libro *El olvido está lleno de memoria*, que ilustra su tendencia a la caricatura y a una cierta carnavalización resultante de otro procedimiento típico de Benedetti: la interpelación y la alternancia entre la imagen del asunto poetizado y la voz del sujeto lírico, que observa y toma posición (Orgambide 2009: 8), muy frecuentemente mediante el recurso de ironía:

Bonjour buon giorno guten morgen
despábilate amor y toma nota
sólo en el tercer mundo
mueren cuarenta mil niños por día
en el plácido cielo despejado
flotan los bombarderos y los buitres
cuatro millones tienen sida
la codicia depila la Amazonia
(...)
(Benedetti 2009b: 284)

La exhortación plurilingüe interpela con un discurso coloquial e informal a un destinatario no sólo local y el sentido del horror es introducido por contraposiciones entre pinceladas amenas “el plácido cielo despejado” y las formulaciones cuantitativas de la catástrofe contemporánea. A continuación, reproducimos las últimas dos estrofas del poema, cuyos tamaños van disminuyendo para acentuar el ritmo hasta el par de versos finales, con rima interna entre amor y horror rematando formal y semánticamente los efectos polifónicos del poema:

bonjour monsieur le maire
forza italia buon giorno
guten morgen ernst junger
opus dei buenos días
good morning hiroshima

despábilate amor



que el horror amanece
(Benedetti 2009b: 285)

Las referencias histórico-sociales explícitas dejan claro que el poema tematiza situaciones catastróficas del mundo contemporáneo, pero los efectos de sentidos producidos por la interpelación a despabilarse y el sarcasmo trascienden la dimensión de los hechos puntuales o de lo local latinoamericano.

Hasta aquí hemos señalado sintéticamente singularidades expresivas en cada una de las poéticas en la constelación propuesta, en la próxima sección final nos ocuparemos de puntos de convergencia, que justifican también la existencia de esta constelación.

NO CATASTROFISMO: CONVERGENCIA EN ESTA CONSTELACIÓN DE POÉTICAS DISÍMILES

En estas cuatro poéticas considerablemente disímiles pueden observarse, de todas formas, puntos de convergencia con respecto a la textualización de la temática catastrófica. Para la reflexión sobre esos puntos convergentes nos apoyamos en las nociones de a) intradiscurso y b) interdiscurso (Pêcheux 1990 y 2009), que retoman la distinción formulación/enunciado de Foucault (1985: 144), para el estudio de los dos órdenes discursivos: a) la secuencia verbal efectivamente producida y b) la dimensión de la repetibilidad en el proceso de producir y comprender sentidos. De modo correspondiente, el intradiscurso remite a la dimensión lineal del lenguaje verbal, que requiere que haya una presentación secuencial en la horizontalidad de la cadena expresiva en el tiempo (Pêcheux 1990: 228-232; 2009: 153). El interdiscurso, en cambio, corresponde a la dimensión vertical – no lineal y no explícita – del lenguaje, anclado en las memorias socio-históricas e inconscientes, que son constitutivas de toda expresión, en función de las redes enunciativas que emergen en determinados contextos socioculturales (Pêcheux 2009: 154). Por ello, a pesar de las singularidades y diferencias señaladas en estas poéticas (neo-manierismo y componente fantástico en Hahn, neo-simbolismo y acumulación envolvente en Gelman, “realismo” y cantar de gesta en Romero y prosaísmo conversacional y “humorístico” en Benedetti), un punto de convergencia que relaciona estos diferentes discursos poéticos es su *no catastrofismo*. Considerando la dimensión vertical del orden discursivo que acabamos de describir, podemos decir que ese no catastrofismo está asociado a un relativo optimismo histórico, basado en la comprensión de la complejidad del sujeto no deshistoricizado, de la historia y su avance, aún atravesando períodos de indudable catástrofe.

Además, aún en los poemas que nítidamente poetizan asuntos locales, relacionados con diversos genocidios históricos latinoamericanos, constatamos que en estas poéticas no deja de haber un tratamiento de alcance universal. En el caso de



Hahn, tanto su neo-manierismo con ecos de formulaciones de autores de proyección universal como la enunciación de un yo lírico con pinceladas de “impersonalidad” contribuyen para ese efecto de no restringir la comprensión de lo catastrófico al ámbito cerrado de lo local latinoamericano. En la poesía de Elvio Romero, más marcada por el tono combativo, la profundidad de su tratamiento de lo local como la presencia recurrente del tema amatorio humano contribuyen para ese alcance universal de su poética, lo que sin duda se extiende a los casos de Gelman y Benedetti. De ese modo, en todos los casos, sea por las especificidades singulares de estas poéticas sea por sus puntos de convergencia en la constelación, consideramos que se propicia un tipo de comprensión a la cual solamente la gran literatura – y en este caso, la gran poesía – permite acceder.

BIBLIOGRAFÍA

- Bareiro Saguier R., Villagra Marsal C., 1990, “Introduction”, en *Poésie paraguayenne du XXe siècle*, Éditions Patiño, Genève, pp. 7-10.
- Benedetti M., 2009a, *Inventario Uno*, Seix Barral, Buenos Aires.
- Benedetti M., [1984] 2009b, *Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid.
- Casanova P., [1999] 2002, *A República Mundial das Letras*, trad. Appenzeller M., Estação Liberdade, São Paulo.
- Dalmaroni E., 2004, *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Melusina/RIL, Mar del Plata, Argentina/Santiago de Chile.
- Eagleton T., 2008, *How to Read a Poem*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford.
- Fabry G. “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, en *Cuadernos LIRICO*, n. 7, en <<http://lirico.revues.org/689>> (15/10/2012).
- Foucault M., [1969] 1985, *La arqueología del saber*, trad. Garzón del Camino A., Siglo XXI Editores, México.
- Gabbay C., 2005, “Cólera Buey o la palabra torrente” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 34, pp. 197-216.
- Galindo O., 2000, “La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos”, en *Estudios Filológicos*, n. 35, en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132000003500011&lng=es&nrm=iso> (25/05/2012).
- García Montero L., 2009, “Conversación con Óscar Hahn”, en Hahn O., *Archivo expiatorio – Poesías completas (1961-2009)*, Visor, Madrid, pp. 7-19.
- González Real O., 2011, “Prólogo”, en Romero E., *Antología poética*, Servilibro, Asunción.
- Hahn O., [1977] 2000, *Arte de morir*, LOM, Santiago de Chile.
- Hahn O., 2009, *Archivo expiatorio – Poesías completas (1961-2009)*, Visor, Madrid.



Monteleone J., 2003, "Una figura en el tapiz", en Monteleone J., Buarque de Hollanda H., *Puentes/Pontes – Antología de Poesía argentina y brasileña contemporánea*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, pp. 9-21.

Monteleone J., 2010, "Una constelación de la poesía argentina", en *200 años de poesía argentina*, Alfaguara, Buenos Aires, pp. 11-36.

Orgambide P., [1999] 2009, "Introducción" en Benedetti, M. *Antología poética*, Alianza, Madrid, pp. 7-34.

Pêcheux M., 1990, *L'inquiétude du discours*, Éd. des Cendres, París.

Pêcheux M., 2009, *Semântica e Discurso*, trad. Serrani S., Chacon L., Corrêa M. y Orlandi E., Ed. da Unicamp, Campinas.

Romero E., 1981, *Antología poética*, Editorial Losada, Buenos Aires.

Siebenmann G., 1997, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Gredos, Madrid.

Stavans I., 2011, *The FSC Book of Twentieth-Century Latin American Poetry*, Farrar, Straus e Giroux, New York.

Tapscott S., [1996], 2003, *Twentieth-Century Latin American Poetry*, University of Texas Press, Austin, Texas.

Vicuña C., Livon-Grosman E., 2009, *The Oxford Book of Latin American Poetry*, Oxford University Press, Oxford/New York.

Silvana Serrani es profesora del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad de Campinas (UNICAMP) desde 1981. Hizo su Post-doctorado en Estudios Transculturales en la Columbia University, USA (2005). Actualmente ocupa cargo de profesora catedrática y coordina el Centro de Estudios Hispano-americanos. Sus proyectos actuales son: Memoria poética y canon del Cono Sur en antologías y Poética de las migraciones hispanoamericanas. Publicaciones recientes: "Estudos Discursivos: Imigração, Língua e Interculturalidade no Cone-Sul Latino-americano", Eutomia, 2012; Poesía hispanoamericana del Cono Sur en antologías bilingües: dialogismo y pluralidad cultural", AIH, VI, *Hispanoamérica* (eds. S. Tedeschi y S. Botta) Roma, Bagatto Libri, 2012. Libro: *Letramento, Discurso e Trabalho Docente*, Vinhedo, Brasil, 2010.

serrani@iel.unicamp.br